

TEORIA DE LA FORMA EN LA ESTILISTICA DARIANA

La palabra "forma" siempre tiene en Rubén un sentido estructural, de construcción artística. Para él la forma es el orden de los varios órdenes que concurren en el poema. Porque la materia poética y los materiales del arte son informes, y sólo en el poema se organizan. Nuestro poeta sabe, pues, que su oficio es conformar selectivamente esa materia y esos materiales, dándoles objetividad estética. La concepción dariana de la forma significa, en resumen, expresión bella; y lo que se expresa, se simplifica, se estiliza. Mientras que aquello que se da en bruto es confusión y nunca expresión. Toda obra estética resulta una figura de líneas convergentes. La creación es centrípeta, por esencia. Así, en Rubén, el ideal artístico se identifica con la perfección formal. La realidad entra en el poema transformada, a través de la forma. Y esa transformación poética consiste en cristalizar y en afinar los elementos elegidos por el artista. Porque la poesía es la gran síntesis de la realidad, que se plasma en un objeto bello: el poema.

Si la forma poética es una manera de expresarse, una manera de echar a andar la poesía, cada forma tendrá su propio ritmo, su propia andadura. Por eso el poema que se queda en mera forma resulta amanerado, y, en vez de ser bello, es cursi. Por lo demás, cualquier "cambio de paso" en las formas significa una innovación poética. Prueba de ello es que la revolución dariana representa, en definitiva, una revolución rítmica. Y no debe olvidarse que el ritmo de la

(1).— Por exigencias de espacio en esta Revista, el autor ha suprimido las numerosas notas del presente estudio, que será un capítulo del tomo II de la obra escrita en colaboración con Ycaza Tigerino.

poesía pertenece al ritmo universal; y que, por tanto, no comprende sólo el ritmo fónico -que suele desdoblarse sines tésicamente en ritmo de los cinco sentidos-, sino también el vario y complicado ritmo psicológico. Es, pues, el mismo ritmo vital del poeta, traducido a la obra de arte, el cual, unas veces, coincide con el de determinada forma, y otras, se adapta o, en el mejor de los casos, se impone.

Hemos dicho, en otras ocasiones, que Darío entiende lo poético como "entendimiento de amor", esto es, que el "sentido" de su poesía es la dirección de lo que él siente ante el universo -o, mejor, el fragmento del mismo- que intuye. Mas ese sentimiento aparece en el poema decantado, es tilizado, por obra y gracia de la fantasía. Nada de lo humano le es extraño al poeta, puesto que "el estilo es el hombre" ("Le style est l'homme meme", incluida su circunstancia). Sin embargo, la obra de arte simplifica la complicada realidad, la personaliza; y esto pertenece a la definición del estilo. El creador incorpora al poema su existencia total -incluso la no poética-; pero formándola e informándola es téticamente. Porque se hace poesía, como en Rubén, desde la persona entera, aunque la concreción poemática se halle únicamente en la forma. Y esta forma poética no debe confundirse con la forma en el sentido de la física; lo cual no niega la correspondencia entre ambas. Baste señalar que los materiales del poema -los instrumentos- se mueven también en lo sensible.

Tampoco la forma poética es idea, sino lo que hace que la idea sea poética. La idea es materia del poema cuando está sometida a la imaginación del creador. Una mera idea científica o vulgar del universo puede ser abstracta y despersonalizada; en cambio, la idea del poema -del poema como poesía construida- es siempre concreta y personal. Porque hay, además, una adhesión amorosa del artista hacia la misma; un cubrirla, fecundarla y redondearla con la forma. Pero la forma se va ocasionalmente de las manos, por ser hija de la fantasía -facultad versátil, por excelencia-; y entonces la idea poética suele perderse en el caos que antecede a la creación, a pesar de que el poeta cuente con su ojo sutil de cazador de formas y con los instrumentos de precisión de su estilo. Y al decir aquí "instrumentos", no sólo aludimos al artificio, que corresponde a la superficie formal -forma literaria externa-, sino a la completa personalidad expresiva, que es el estilo; no sólo al virtuosismo del poeta, sino a su virtud integral e integradora, que armoniza con la forma como estructura, como orden superior. Por eso Darío distingue -y, a veces, opone- la forma y la idea poéticas; aquélla, difícil, como el arte mismo; y ésta, naturalmente espontánea. La primera exige una búsqueda; en tanto que la otra supone una "inspiración": una intuición poderosa, acompañada de febril apasionamiento. Y esto es gracia, y ¿por qué no gracia divina? El poeta nicaragüense creía -con la fe de los antiguos- en la inspiración poética

como anuncio de la Divinidad. Pues bien, en ello no caben mitos ocultistas, sino todo lo contrario: se trata de una verdad "revelada" y no velada; de una "aletheia", de un misterio que deja de serlo en la palabra del poeta. De aquí que el hecho poético sea sustantivamente un hecho, pero extraordinario y luminoso, a imagen y semejanza del milagro; una salvación del hombre en el tiempo, en todo tiempo: como recuerdo, como testimonio y como vaticinio; una concreción existencial, que es bella porque es pura artísticamente.

No obstante, ese hecho lingüístico -verdadero dón de lenguas- no es, en el poeta, un estado permanente. Ni permanente, ni infalible. Y falla siempre que va tras la perfección absoluta. Porque lo perfecto, en arte, es lo ideal; lo que no tiene notas diferenciales para objetivarse. Así se explica la angustia que invade a nuestro poeta más de una vez, lo mismo que a todos los creadores exigentes. Es la impotencia de lo individual ante lo arquetípico, del estilo ante lo inefable.

Estas ideas de aproximación al fenómeno poético -simples ideas reflejas, es decir, reflexiones- nacieron de la morosa lectura que hicimos de aquel bellissimo soneto en alejandrinos que corona "Prosas Profanas", y que se titula "Yo Persigo Una Forma..." Darío lo incluyó en la sección de su libro "Las Anforas de Epicuro", seguramente por lo que tiene de "ánfora": de perfección formal; más que por epicúreo. Y encierra nada menos que la dolorosa insatisfacción del poeta ante la huida de la forma ideal, que, como Dafne o como Syrinx, se vuelve inalcanzable; y encierra, por añadidura, una teoría del estilo, a la cual pueden servir de introducción nuestras reflexiones anteriores. He aquí el soneto:

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz, como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

Ensayemos ahora una interpretación analítica de estrofas y de versos. El primer cuarteto está penetrado de angustia artística, que aún no se resuelve en desaliento. Nues

tro poeta confiesa lo vano de su esfuerzo por encontrar la forma que corresponde a su intuición creadora. No es que haya perdido la expresión; es como si una expresión se le hubiese perdido, porque sólo habla de "encontrar" o descubrir, y no de "inventar". Pero él tiene conciencia de que posee el dón del hallazgo, el olfato y los sentidos necesarios para la cacería. Ha vislumbrado la forma perseguida, pero ésta se haya idealizada, "encantada" y, por lo mismo, fuera de la realidad poemática. Rubén no llega totalmente a imaginarla, puesto que la entrevé como una imagen mutilada. Imaginarla en plenitud sería apresarla, abrazarse con ella en el sentido del amor. Y no basta abrazarla sin correspondencia, porque la poesía es un acto amoroso. A falta de la forma, la idea poética misma no es integral; se limita a ser pura intuición, germen de idea o idea apenas insinuada; y se halla, pues, lejos de la precisión y la exactitud de la materia del poema.

Veamos el verso inicial:

"Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,..."

El pronombre personal "yo" y el sustantivo "estilo", que designa un modo personal de expresión, aparecen colocados en los extremos del verso y en posición equidistante, la cual armoniza con la correlación de sentido que hay entre ambos. Es, en resumen, el hombre -la persona del poeta- lo que contrabalancea el verso, lo que le da peso y equilibrio a la vez. Y el poeta habla en presente cuando dice "Yo persigo..." Se trata, por tanto, de una acción actual, que se confunde con la de hacer el soneto en cuestión. De aquí que el motivo poético sea el "encontrar la forma" de ese mismo poema. Queda al descubierto la recia intención "estilística" que tiene el soneto. Es, en parte, como un ejercicio del propio estilo de Darío, una prueba casi deportiva -cinegética-, puesto que él se sabe dueño de un estilo (como lo demuestra el posesivo "mi"), amaestrado cotidianamente. Pero no se piense en un caso idéntico al de "Un Soneto me Manda a hacer Violante...", de Lope. Porque Rubén no persigue una simple forma métrica -la más exterior de las formas-, real y conocida; sino una forma huidiza y, por añadidura imposible. Esta imposibilidad del hallazgo está marcada, precisamente, en el alejandrino dariano, ya que los acentos principales de cada hemistiquio recaen en las formas verbales "persigo" y "no encuentra" (con sinalefa). Por otra parte, el soneto de Lope de Vega se soluciona felizmente, como que no es más que un alarde de técnica, "burla burlando"; en cambio, el de Darío es profundamente agónico. De aquí su carácter agonístico, por no decir deportivo; agonístico, pero con esa trascendencia humana y hasta religiosa que le dieron al término los griegos.

El segundo verso redondea la idea poética del anterior:

"botón de pensamiento que busca ser la rosa;..."

La metáfora "botón de pensamiento" -la forma informe, si se nos permite la expresión- resulta corriente en apariencia. Sin embargo, al complementarse con lo de "que busca ser la rosa", se abrillanta y cobra exactitud. El relativo mismo "que" indica que su antecedente no debe considerarse por se parado. Y no se olvide que la forma poética es siempre forma de un pensamiento, en último término. Estamos, pues, ante la forma ideal que busca concretarse en perfección, como la rosa, símbolo dariano de lo perfecto:

"la sencillez de las perfectas rosas"
("Balada...")

Por lo demás, la relación "forma poética"- "rosa" se da más de una vez en la obra de Darío. Así, en las Dilucidaciones de "El Canto Errante": "La forma poética, es decir, la de la rosada rosa,..."

Aunque el mundo platónico de las ideas sea distinto -y, de algún modo, contrario-, al mundo de las formas, la absoluta perfección formal sólo puede imaginarse dentro de aquél. Sin embargo, no es lícito confundir la forma ideal y la Idea, con mayúscula, como divinidad mitológica. Porque el poeta nicaragüense no las confunde; antes bien, habla de un pensamiento poético no logrado aún -pensamiento en estado primitivo de intuición-, que busca una forma para realizarse plenamente, para concretarse. La diferenciación aparece clara. Por ello nos sorprende que a Marasso se le ocurra -así lo dice él- que "en este caso la "forma" (entre comillas) sería la Idea,..." Pero más adelante volveremos al asunto. Lo cierto es que Darío distingue, en todo momento, los dos órdenes: el ideal, de ensoñaciones, y el formal, de realidades expresivas.

"Yo soy el amante de ensueños y formas..."

escribe, por ejemplo, en "La Canción de los Pinos", usando una "y" copulativa, que une y, por lo mismo, diferencia los términos enlazados.

El verso que sigue tiene el color de la esperanza del poeta, y desmiente cualquier sospecha de abatimiento:

"se anuncia con un beso que en mis labios se posa..."

La forma perseguida es la que se anuncia; la que únicamente sugiere sus contornos; la que apenas apunta. Y ese anuncio es el "ángel" del poeta; nuncio y anuncio para el cual Rubén pedía "exégetas andaluces". Pero el ángel es incorpóreo y, por ello, carece de forma sensible. Sólo se exterioriza por signos o noticias elementales de sí mismo, que, como toda señal, se dan en la esfera primaria de los sentidos. Así se explica el "beso" de que habla el poeta, que es como un "pasarle la miel por los labios"; la misma miel que, se-

gún los antiguos, hizo posarse a las abejas en los labios de Píndaro. Y resulta curioso que la clave fonética del presente alejandrino (la leve aliteración "beso"- "posa") coincida con la clave de sentido del mismo, y, atendiendo a la construcción del metro, con los finales de los hemistiquios.

El verso que cierra el primer cuarteto, cierra también la idea poética del anterior:

"al abrazo imposible de la Venus de Milo."

Arturo Marasso cree que la mención de esa escultura helenística pertenece a "lo anecdótico"; acaso por imaginar que, con ello, Darío trató simplemente de satisfacer la rima; o acaso porque la presencia de la Venus de Milo en el soneto no se acomoda a la interpretación del mismo que da el crítico argentino. Sin embargo, la intención de nuestro poeta es clara: contraponer su propio "ángel", su estado de gracia poética, a la imposibilidad de hacer suya la forma ideal, representada por esa bella forma escultórica, cuya integridad nos ha sido negada definitivamente. Y la Venus de Milo, al no entregarse por entero, es también, en cierto modo, forma ideal, que escapa a la realidad totalizadora del poema. Pero, además, Venus, conforme la distinción platónica, es también diosa de la luz, "divinidad de la gracia, que nos induce a amar todo lo que nos parece bello," dicho con palabras de Mario Menieur. Estamos, pues, ante la Venus Celeste, diosa del amor puro, en cuyo padre, Urano, se vio, con ojos primitivos, la creación del Cielo, dominador del caos informe. Con razón, esta Venus Urania ha sido asociada a la forma poética. Escribe Menéndez Pelayo: "si la forma es bella, resplandece con eterna y no marchita juventud y usted sabe y siente como los platónicos que, aunque la Venus Urania descienda al sepulcro, resurgirá siempre tan hermosa y radiante como al principio." Y el mismo concepto de la forma ideal e imperecedera se halla en las Dilucidaciones de "El Canto Errante", de Rubén: "La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos".

El segundo cuarteto comienza, naturalmente, con el triunfo de la Venus Celeste y no de los misterios de Isis, como quiere Marasso, aunque el culto de aquella divinidad recuerda el de ésta:

"Adornan verdes palmas el blanco peristilo;..."

No olvidemos que en el soneto Darío canta, expresamente, la forma pura. En cambio, a la Idea o Inteligencia Divina, personificada en la diosa egipcia, nuestro poeta le dedica otro soneto, también recogido en "Prosas Profanas", y titulado "La Dea". Precisamente, los misterios de Isis o de su versión eleusina Deméter, cantada en el himno II de Homero, tienden -con palabras de Schuré- a la "reascensión" del al-

ma, a "su vuelta a la vida divina", a liberarla, en suma, "de sus sufrimientos en las tinieblas del olvido", que no es otra cosa sino su paso por la materia. "En otros términos -añade el autor citado-, es el drama de la caída y de la redención bajo su forma helénica." En cambio, la intención del soneto rubeniano tiene sentido opuesto a la de los misterios. Se pretende, en último término, concretar la idea poética -el alma del poema-, y no desatarla; esto es, darle cuerpo, informarla, y no al revés.

Pero es curioso que Rubén, en el verso que comentamos, destaque los elementos cromáticos, para lo cual se vale de aparentes pleonasmos, a saber: "verdes palmas", "blanco peristilo". Y ello no se debe a la sola afición colorista del poeta, esto es, al prurito de dar los colores por sus nombres, en vez de sugerirlos; sino a la intención de simbolizar o, mejor, de significar el culto a la forma ideal por medio de elementos sensoriales -plásticos-, que pertenecen con propiedad a la forma externa, a "lo que primeramente toca a las muchedumbres", según las palabras del mismo Darío. Por lo demás, las "verdes palmas" de triunfo revelan que el estado angustioso del poeta ha cesado momentáneamente en la presente estrofa, puesto que todo se halla preparado para recibir la visita, el "epidemiai" de la Diosa.

Así el verso que viene a continuación rezuma optimismo venusino:

"los astros me han predicho la visión de la Diosa;..."

Naturalmente, son los astros los que aparecen como heraldos de la Venus Celeste. Y el aire primitivo de la contemplación agorera de los mismos -ya señalado por nuestro poeta como característico de la América indígena, "que consultó los astros"-, es paralelo a la etapa primitiva que, en el proceso de la composición literaria, representa la intuición, a la cual sólo la forma puede darle plenitud de idea poética. Porque los astros se limitan a "pre-decir" la visión de la Diosa; y quien está llamado a "decirla" es el poeta. Pero, ¿de qué visión se trata? Sería ingenuo pensar en una visión mística, pues está claro que aquí "la visión de la Diosa" es puramente simbólica: poética. En realidad no es más que la visión de la forma ideal, esto es, la imagen de la misma, como producto de la imaginación del poeta. De acuerdo con lo último, Darío vuelve a desdoblar, en el plano de lo sensible, el plano metafísico de la forma como perfección absoluta. Porque en el espíritu integral del poeta nicaragüense se armonizaron siempre esos dos órdenes, de la misma manera que, sin confundirse, se integran normalmente en la conciencia humana.

El tercer alejandrino de la segunda estrofa es un verso de aguas tranquilas y traspasadas por la claridad; un verso, literalmente, lleno de gracia:

"y en mi alma reposa la luz, como reposa..."

Aquí la idea poética termina en el vocablo "luz"; pero el ritmo de la misma continúa, a pesar de la breve pausa de lectura señalada por una coma. Y esa idea, en lo sustancial, no es más que la expresión del estado de gracia del poeta; expresión lograda sintéticamente ("en mi alma reposa la luz"). Adviértase que la imagen lumínica del verso corresponde, al carácter ilustrativo o iluminativo de la inspiración poética. No obstante, el efecto de plenitud espiritual se da por medio de la repetición de la palabra "reposa", que, sin producir monotonía, duplica la idea de absoluta posesión de la virtud creadora y de confiada espera del prodigio. Y conviene señalar que dicha repetición añade a su eficacia conceptual la de su perfecta simetría, así como la de la línea melódica del propio término "repósa", que, por estar compuesto de una sílaba tónica entre dos átonas, tiene entonación ascendente-descendente.

El siguiente aléjandrino ilustra el anterior, y a ello obedece su encabalgamiento sintáctico:

"...como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo."

Se trata de una comparación que prolonga la figura lumínica señalada. Pero existe, además, la metáfora superpuesta del "ave de la luna", que no tiene nada de novedosa. Es una imagen de factura romántica, semejante a ésta de Carolina Coronado, en su poema "La Luna es una Ausencia":

"Sobre la copa sombría
del árbol se detenía
como una paloma hermosa."

En cuanto a lo de "la luna sobre un lago tranquilo", también resulta una expresión corriente, usada no sólo por el romanticismo, como en este verso de Hugo:

"La lune était sereine et jouait sur les flots..."

(verso con equivalencias incluso literales: "La lune" = "la luna", "sereine" = "tranquilo" y "sur les flots" = "sobre un lago"); sino empleada, asimismo, por algunos simbolistas, aun que únicamente la sugieran a través de la relación luna-agua-espejo, cuyo más conocido ejemplo se halla en el poema VI de "La Bonne Chanson", de Paul Verlaine. Por tanto, el valor del alejandrino rubeniano en cuestión reside en su carácter complementario -ilustrativo- y en su original musicalidad. Pero no se crea que aquél significa mera ornamentación. La sensación de luz refleja que comunica, sirve para definir el carácter mismo de la inspiración poética, la cual es un reflejo de la belleza arquetípica. Y, por último, el verso de Darío se salva hasta por sus calidades fonéticas, por sus metales, logrados a través de un juego de la "l", consonante

sonora que se repite cinco veces:

"el ave de la luna sobre un lago tranquilo...",

como si el autor intentara cazar la forma ideal -la Venus Urania-, valiéndose de esa verdadera trampa que es el "laberinto" del oído.

Resumamos, provisionalmente, nuestro análisis de los cuartetos rubenianos, que revelan dos estados de ánimo diferentes. El primero es de lucha, de agonía. Allí se ve -dicho con palabras del manifiesto de Marinetti, citadas por Rubén- "la contorsión penosa del artista que se esfuerza en romper las barreras infranqueables a su deseo de expresar enteramente su ensueño." Nuestro poeta piensa, contra el padre del Futurismo, que ni en lo antiguo ni en lo moderno se ha conseguido vencer por completo la resistencia de la línea que separa el mundo ideal y el real, o -de otro modo- la ilusión, sin término, y la expresión, siempre limitada. De aquí la tragedia del poeta, debatiéndose entre el tipo y el arquetipo; entre el límite -que eso es, por esencia, toda forma- y la absoluta perfección formal, como dechado, de por sí inalcanzable.

Ahora bien, el otro momento o, acaso mejor, movimiento de espíritu de Rubén Darío -que corresponde al segundo cuarteto- es una "salutación del optimista", quien fía la eficacia del trance creador, en su plena conciencia de artista y en su capacidad de ilusión insuperable, hasta el punto de parecer que olvida el doloroso dramatismo de la estrofa inicial. Ya es significativo el hecho de que el soneto analizado encabece el tomo cuarto de la antología dariana compuesta en vida del autor; tomo que se titula, precisamente, "Y Una Sed de Ilusiones Infinita".

Entramos a los tercetos por un claro de luna; y, sin embargo, sucede lo inesperado. Darío vuelve a su primitivo estado de agonía. El universo poético daba la impresión de cerrarse en el último cuarteto con una solución esperanzadora. Pero nuestro poeta recobra el dramatismo inicial, que, ahora sí, nos deja -tal vez por su condición definitiva- un regusto de desaliento:

"Y no hallo sino la palabra que huye,..."

La conjunción copulativa con que comienza el verso estaría destinada normalmente a darle énfasis a éste. No obstante, aquí parece tomar, como licencia, el oficio de conjunción adversativa, casi exigido por el giro conceptual apuntado. Este verso es, paradójicamente, una negación afirmativa, conseguida por el uso de la figura llamada atenuación o lítote, cuya fórmula es la siguiente: No A, sino B. Dicho recurso literario -muy empleado en nuestras letras desde Berceo- ca sa admirablemente con la trágica dualidad del soneto estudiado, que en los tercetos se resuelve -o no se resuelve- en de

rrota de la ilusión, marcada y remarcada por dos tiempos verbales de concordante significación, a saber: "no hallo" y "huye"; verbos que se asocian, al mismo tiempo, por formar una aliteración. Esta nueva figura sirve para imprimir mayor energía, e incluso materialización fonética, a la idea del verso, que martilla en la idea central del soneto; es decir, que, a estas alturas, esa idea deja de serlo, para convertirse en pura sensación de abatimiento. El verso mismo se abate al quedarse corto, desde el punto de vista de la métrica. Porque se trata del único verso de trece sílabas (aun disolviendo su doble sinalefa) entre los otros de catorce. Pues bien, lo que "huye" ahora, expresamente, no es la forma, sino "la palabra". ¿O será que la palabra es la forma? entendida la palabra como unidad, no es sólo continente, sino también contenido: espíritu creador; es la palabra que "era" en el principio, antes de la creación, antes de la forma universal. Y, en este sentido, no natural, sino trascendente, la palabra desborda toda forma. Pero, si se considera la palabra en su variedad, o sea, en sus modos expresivos, resulta simple manifestación, la cual puede identificarse con la expresión en grado estético -igualmente comunicativa, aunque no común-, que es la definición de forma. Y estas dilucidaciones siguen, paso a paso, las del poeta nicaragüense, en las primeras páginas de "El Canto Errante", que hemos analizado en otro lugar. "Palabra" es, pues, sinónimo de "forma", en el verso dariano en cuestión.

Pasemos al alejandrino que sigue:

"la iniciación melódica que de la flauta fluye..."

Marasso baraja la iniciación en los misterios de Isis y la iniciación melódica, acabando por confundirlas. Lo de "la iniciación melódica" -así, con el adjetivo que completa el sentido de la expresión- hay que entenderlo sin retorcimientos. "Iniciación melódica" quiere decir acción de afinar el instrumento, preparación para el arte musical o, a lo sumo, preludio, cuyas varias acepciones tienen como denominador común el significado de "principio". Y el sentido del verso no va más allá de expresar que el artista -Rubén Darío- se ha quedado aquí en el umbral de la ejecución. Porque no se trata de "hacer literatura" alrededor del poema, sino de abordarlo directamente; como tampoco se trata de buscar su razón más íntima, sino de subrayar sus valores de expresión y de apartar los prejuicios de la crítica tradicional, para que luzca por sí misma la poesía. La propia factura del alejandrino corrobora nuestra interpretación. Estamos ante el verso más melódico del soneto rubeniano, gracias a la intención onomatopéyica de ese juego de sonidos "flauta"-"fluye", que reproduce el metal de dicho instrumento; y gracias también a la completa escala tónica del verso, formada por la combinación de palabras pertenecientes a los tres tipos acentuales: "iniciación" (aguda), "melódica" (esdrújula),

"flauta" y "fluye" (graves). Y, por añadidura, la rima en "uye", por su condición de rima difícil en la versificación española, está dotada de especial sonoridad.

El terceto se cierra con una imagen dinámica:

"y la barca del sueño que en el espacio boga;..."

Esta "barca del sueño" es, sin duda, la misma barca baudelairiana del poema "Marina", también incluido en la sección "Las Anforas de Epicuro":

"Como al fletar mi barca con destino a Citeres
saludara a las olas, contestaron las olas..."

"Y era un celeste mar de ensueño,..."

"Volví la vista y vi que era una ilusión..."

Arturo Marasso, comentando la "Marina", señala que el poeta se refiere a "una Citeres ya imposible", esto es, a una isla soñada: aquella en que nació Venus. Sin embargo, respecto del soneto que analizamos, el crítico argentino no concibe que Darío vaya embarcado sencillamente en sus sueños, hacia la forma ya imposible, simbolizada en la propia Venus. Y, persistiendo en el empeño de relacionar todo con la iniciación religiosa del Oriente, escribe: "La barca del sueño es la barca de Isis." Pero nuestro poeta mismo, en "Historia de mis libros", aclara la dirección de su soneto, diciendo simplemente: "indico mis sueños."

Y esos sueños son hijos legítimos de su ideal, de su alma de artista tentada por la perfección. Por ello, el segundo terceto comienza con la representación del alma del poeta:

"y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,..."

Esta imagen de reposo contrasta con la movilidad de la del verso anterior, como si Rubén, convencido, al fin, de lo vano de sus ensueños navegantes de poeta, recogiera velas para refugiarse en el sueño intacto de su alma de niño, en su más íntima y tranquila zona espiritual, en esa bella crisálida que es la reserva de esperanza del hombre. Porque aquí la imagen de la Bella-Durmiente -fresca de ingenuidad- no es sino la imagen de lo más puro del alma de Rubén, igual que en su poema "El Reino Interior", donde esa transposición de sentido adquiere la máxima transparencia:

"Ella no me responde.

Pensativa se aleja de la oscura ventana,

-pensativa y risueña,

de la Bella-Durmiente-del-Bosque tierna hermana-,

y se adormece en donde

hace treinta años sueña."

En cuanto a la "ventana" que se abre en uno y otro poema, no

es más que la ventana de los sentidos, como vía de comunicación entre dos mundos: el subjetivo y el objetivo, nunca divorciados en la obra rubeniana; antes bien, armonizados en unidad superior, y lejos de las deformaciones idealistas y sensualistas, que conciben la realidad por una sola cara, extremándola, retorciéndola, cercenándola. No obstante, el poeta nicaragüense jamás confunde el orden espiritual y el sensorial. Y en el verso del soneto, precisamente, ambos órdenes están jerarquizados, puesto que la preposición "bajo" indica la relación de altura entre la ventana del alma del poeta y lo que se halla fuera de la misma.

A Darío le llegan, a través de esa "ventana", puras sensaciones auditivas y visuales, o sea, las producidas por los únicos sentidos capaces de percibir los valores estéticos. Así, el penúltimo alejandrino va directo al oído, arrastrando

"el sollozo continuo del chorro de la fuente..."

Esta imagen del fluir de las formas sensibles es como una renuncia a lo permanente de la forma ideal, porque, en definitiva, Rubén ya no ansía la captura de ésta; y, reconociendo su limitación de hombre, se resigna, como artista, al destino temporal que le imponen los instrumentos que maneja. La experiencia es dolorosa, y le ha dejado al poeta un fondo de tristeza. Eso explica el hablar del "sollozo" y no de la "canción" del agua, por ejemplo. El procedimiento de la imagen es típicamente romántico. Se trata de identificar el propio sentimiento con la Naturaleza, de igual modo que en otro poema dariano, titulado "Triste, muy Tristemente...":

"Y ese artista era yo, misterioso y gimiendo,
que mezclaba mi alma al chorro de la fuente."

Pero, en el soneto, a Darío no le basta la simple alusión a su estado de ánimo, sino que la refuerza recurriendo a la armonía imitativa, con la repetición monótona de la letra "o":

"el sollozo continuo del chorro..."

Y este sonido materializa el "sollozo" y, al mismo tiempo, lo "continuo del chorro de la fuente"; a lo cual se suma la rima interna asonantada "sollozo"- "chorro".

Así como en el verso precedente resaltan los elementos musicales, en el verso que remata el soneto priman los elementos plásticos:

"y el cuello del gran cisne blanco que me interroga."

El aire venusino sopla de nuevo, porque es el ave de Venus -el cisne- la que interroga a nuestro poeta. Pero, esta vez, la dulce promesa de la revelación divina se vuelve tortura

y cerrazón, secreto impenetrable. Descifrar la escultórica pregunta del cisne sería dar con la forma ideal, que al artista le está negada en vida. Por ello, Rubén Darío vivió fatalmente inquiriendo:

"¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?"
(*"Los Cisnes"*, I)

Conforme el preceptivo final de soneto, en éste de Rubén se condensan las ideas poéticas de la composición, aunque no tengan -valga el lugar común- un "final feliz". El soneto "está hecho", como diría Lope; pero, en lo hondo, queda irremediablemente sin solución, es decir, en blanco, como el color expreso del cisne del verso, donde sólo flota, en realidad, el dolor infinito del poeta.

Max Henríquez Ureña ve únicamente el propósito artístico y de "escuela" en el soneto rubeniano, escribiendo: "El impulso inicial del modernismo se tradujo, por lo tanto, en un ansia de novedad y de superación en cuanto a la forma." "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo", había de decir Rubén Darío (1896); pero conviene no olvidar que toda renovación de forma conlleva generalmente la búsqueda de una expresión adecuada para una nueva sensibilidad." En cambio, Antonio Oliver, ampliando esa visión, da al mismo soneto una interpretación integral, la cual puede servirnos de resumen. Es Oliver quien exclama: "¡cuánta biografía existe en el soneto alejandrino, que se titula 'Yo Persigo una Forma', donde el poeta vierte toda su infinita sed de creador!" "¡Qué delicioso tormento!", añade. Y concluye diciendo: "La belleza de sus versos, él lo sabe bien, no es toda la Belleza. Esto es autenticidad y proyección de poeta verdadero." Unas líneas antes el mismo Oliver Belmás había señalado que en este soneto, como en otros también alejandrinos, "se manifiestan todas las características generales del modernismo. Por ejemplo, la vuelta a la Mitología y al mundo greco-latino,..." El profesor español nos abre, pues, las dos dimensiones del soneto dariano: la vital y la estética.

Pero, en las páginas de don Antonio, hay esta inexactitud: "me atrevería a afirmar que los sonetos clave de Rubén ofrecen en serventesios sus estrofas cuaternarias." Pues bien, si existe un soneto clave en la poesía del gran nicaragüense, es el que analizamos; y éste no tiene serventesios, sino cuartetos, a la manera tradicional, aunque en versos alejandrinos. La rima de los pares, en "ilo", no es una rima fácil; sin embargo, Darío la consigue sin ripios. Por su parte, el consonante en "osa", que llevan entre sí los versos impares, y que puede ser un despeñadero hacia la rima que los preceptistas llaman "pobre", nuestro poeta lo salva usando solamente sustantivos y verbos, como "rosa", "diosa", "posa" o "reposa", y evitando los adjetivos con esa

"Logár² cobdiçiaduero / pora³ òmne cansado"

"Cuyo cánto³ valiesse / con² ésto un dinero."

Y nótese que ambos poetas suprimen la sinalefa para lograr la escansión del alejandrino. En uno y otro se dan igualmente hemistiquios con acento en la cuarta sílaba:

"que en el espácio boga;..."
(Darío)

"nin que formár⁴ pudiessen..."
(Berceo)

O bien doble, en las pares:

"adórnan² vérdes⁴ palmas..."
(Darío)

"Manávan² cáda⁴ canto..."
(Berceo)

Atendiendo a la cesura, los versos de Rubén son de estructura binaria sencillísima, pues constan de dos miembros heptasilábicos, de terminación llana; y sólo en un caso la palabra final de hemistiquio es esdrújula:

"la iniciación melódica / que de la flauta fluye..."

Esto último se puede ejemplificar, asimismo, en Gonzalo de Berceo:

"Las sombras de los árbores / de temprados sabores..."

Ahora bien, la máxima libertad en la versificación del sone to rubeniano, se halla en el verso noveno, que es un alejandrino de trece sílabas, en el cual se suprime prácticamente la cesura:

"Y no hallo sino la palabra que huye..."

Porque se hace imposible, sin violentar nuestra prosodia, es tablecer un corte en dicho verso después de la conjunción ad versativa "sino", salvo que admitiéramos como licencia el darle a la misma acentuación aguda, en cuyo caso el verso alcanzaría catorce sílabas, lográndose una cesura fonética, aunque no sintáctica. De todos modos, el ritmo resulta débil por la necesaria disolución de sus dos sinalefas, a saber: "no - hallo" y "que - huye". Los estiquios del tredecasilabo están más claros (6 + 7) en éste de Berceo:

"La bendicta Virgen / es estrella clamada,..."

Las otras modalidades insólitas que hay en el alejandrino de Darío, a lo largo de su obra, no aparecen en el soneto "Yo Persigo Una Forma..." Por ejemplo, los alejandrinos con hemistiquios de terminación aguda, como el siguiente del mismo poeta riojano:

"Querria vos contar / un buen adveniment..."

Lo mismo puede afirmarse de los cortes internos desusados, que dividen el verso en cuestión en tres grupos rítmicos, a la manera de Berceo:

"Nin giga, / nin salterio. / nin mano de rotero,
Nin estrument, / nin lengua, / nin tan claro vocero,..."

Entre paréntesis, vale anotar que estos alejandrinos de Berceo conservan la rigurosa cesura intermedia, corriente en castellano; pero la división ternaria de los versos responde mejor al sentido enumerativo de la frase. Se trata, necesariamente, de una división irregular, porque el número 14 no es múltiplo de 3. Así en el primer ejemplo, los cortes dan este esquema: 3 + 4 + 7; y en el segundo: 4 + 3 + 7. Pues bien, si el acento en la sexta sílaba hubiese recaído en palabra aguda, la cesura central sería predominante; mas en ambas muestras ese golpe tónico corresponde a las voces "saltério" y "lénqua", con lo cual el corte intermedio equivale fonéticamente a la otra cesura -la irregular- del alejandrino ternario. Y todo ello demuestra que en Gonzalo de Berceo -a quien Rubén leía con verdadera devoción- se tiene el más lógico antecedente de lo que cierta crítica ha tomado por influencias de Hugo y de Verlaine en los alejandrinos daríanos. Es posible que el metro de catorce sílabas de Berceo tenga, a su vez, origen en la versificación francesa medieval; pero lo cierto es que Darío no necesitó ir a la Francia del siglo XIX en busca de libertades en el alejandrino, que era lo que queríamos demostrar, y lo que el propio poeta nicaragüense da a entender en su soneto "A Maestre Gonzalo de Berceo", también recogido en "Las Anforas de Epicuro", de "Prosas Profanas":

"Amo tu delicioso alejandrino
como el de Hugo, espíritu de España;..."

Con razón el maestro Torres Ríoseco declara sin ambages: "Los cultivadores del mito del galicismo han visto en las innovaciones de nuestro poeta influencia francesa hasta en las más castizas formas y han dado a Darío el prestigio romántico de un desenfrenado revolucionario."

Rubén mismo exageró de buena fe la nota de su afrancesamiento; y tenía al soneto en versos alejandrinos como una de las principales adaptaciones castellanas de la poesía francesa cuya paternidad reclamaba. Hablando de su so-

neto "Caupolicán", incluido en la segunda edición "Azul..." (1890), señala "que inició la entrada del soneto alejandrino a la francesa en nuestra lengua -al menos según mi conocimiento-." Debemos creer, pues, que Darío no supo que el más antiguo soneto castellano en alejandrinos databa de 1572, ni que se hallaba en la "Comedia de la Dolería del Sueño del Mundo", de Pedro Hurtado de la Vera; comedia reproducida por Menéndez Pelayo en sus "Orígenes de la Novela". Dicho soneto tiene la particularidad de contener hemistiquios agudos:

"Preguntadme quien soy / no oso publicallo,..."

Posteriormente, pero en la misma época, el protestante Cipriano de Valera insertó a la vuelta de la portada de sus "Dos Tratados" (del Papa y de la Misa), "dos sonetos en loor de esta obra", escritos en el mismo tipo de alejandrino usado por Hurtado de la Vera. Esos sonetos son de 1588; año de la primera edición de los "Dos Tratados", hecha en Londres por Arnaldo Hatfildo. Los versos de Cipriano de Valera, con rimas imperfectas y formando pareados, resultan lamentables, como el siguiente:

"El Pastor Dios con-nos / a zelos provocando,..."

Menéndez Pelayo, en la "Historia de los Heterodoxos", llama "quisicosas" a los sonetos de Valera, publicados por última vez en la biblioteca de "Reformistas Antiguos Españoles" (1851, tomo VI), de Don Luis Usoz y Río.

Creemos también que Darío no conoció el tan citado "Soneto a la Virgen", de Pedro Espinosa (1578-1650), "elegante poeta" -que dice Pedro Henríquez Ureña- de la escuela granadino-antequerana. Fue Espinosa un neo-petrarquista; barroco en los contrastes y en la ornamentación; delicado y colorista; poeta de época, que, en pleno siglo XVII, compuso ese "notable soneto" -a juicio de Menéndez Pelayo- en alejandrinos de ritmo libre, creando así otro curioso precedente -y el de más calidad- de la versificación modernista, que da solera española a esa estrofa predilecta de Rubén. He aquí el soneto de Espinosa, muchas veces aludido, pero pocas veces transcrito:

Como el triste piloto que por el mar incierto
Se ve con turbios ojos sujeto de la pena
Sobre las corvas olas, que, vomitando arena,
Lo tienen de la espuma salpicado y cubierto,

Cuando, sin esperanza, de espanto medio muerto,
Ve el fuego de Santelmo lucir sobre la antena,
Y, adorando su lumbre, de gozo el alma llena,
Halla su nao cascada surgida en dulce puerto,

Así yo el mar surcaba de penas y de enojos,

Y, con tormenta fiera, ya de las aguas hondas
Medio cubierto estaba, la fuerza y luz perdida,

Cuando miré la lumbre ¡oh Virgen! de tus ojos,
Con cuyos resplandores, quietándose las ondas,
Llegué al dichoso puerto donde escapé la vida.

El soneto de Espinosa y "Yo persigo una forma...", de Darío, tienen en común los siguientes caracteres métricos: a) el verso alejandrino; b) ninguno de los hemistiquios tiene terminación aguda. Ya en el prólogo a las "Obras", de Gutierre de Cetina (edición J. Hazañas, Sevilla, 1895), aparece impreso el soneto alejandrino del poeta antequerano. En 1605, se editó en Madrid la famosa antología de Pedro Espinosa, "Flores de Poetas Ilustres"; en cambio, la "Segunda Parte" de la misma, compuesta en 1611, no salió a luz sino hasta el año 1896 y en prensas sevillanas. Aquí también está recogido el "Soneto a la Virgen", de Espinosa; pero no es probable que Rubén conociera este último florilegio, dado su carácter de libro raro y curioso. Por lo demás, la afirmación del poeta nicaragüense de que él fue quien introdujo el soneto alejandrino a nuestra Lengua, data de 1912, en su "Historia de mis Libros", escrita para "La Nación", de Buenos Aires; mientras que el "Soneto a la Virgen" había sido publicado de nuevo por Don Francisco Rodríguez Marín pocos años antes, en 1907 y en 1909. Tomando en cuenta que Rubén se radicó en Madrid, como Ministro de Nicaragua, entre ambas fechas, resulta difícil pensar que desconociera esas reimpresiones hechas por Rodríguez Marín, y también el discurso de Menéndez Pelayo con ocasión de recibir a éste en la Real Academia Española (Octubre de 1907), en el cual se reproduce el soneto de Espinosa. En consecuencia, cuando nuestro poeta escribió "Yo Persigo una forma..." -y, por supuesto, "Cáupolicán"- podía desconocer el soneto alejandrino de Espinosa; pero no cuando afirmó ser el iniciador de dichos sonetos en castellano. Sin embargo, no hay razón para dudar de la buena fe de Rubén Darío, cuya "innovación" -gracias al mediodía de la moderna crítica- se ha descubierto, a la vez, como "tradición": como dinámica de la historia; y se justifica plenamente no sólo por su vigencia, sino también por su continuidad respecto de nuestro propio linaje literario.

Cabe recordar, igualmente, el más cercano antecedente español del soneto modernista. Nos referimos al que Don Sinibaldo de Mas, autor del "Sistema Musical de la Lengua Castellana" e infatigable experimentador de metros, dedicó a Doña Josefa Masanes, y que cita Marasso.

¿Qué delgados hilos relacionan aquel fracaso en la persecución de la forma ideal y este logro de la forma métrica? ¿Qué aliento desconocido movió a Rubén Darío a pretender lo imposible? ¿Acaso no se compensan lo vano del esfuerzo en busca de la perfección y lo conseguido en el orden de las realidades artísticas?